第 63 卷 第 2 期 北京大学学报(哲学社会科学版) Vol.63, No.2
2026 年 3 月 Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences) Mar. 2026

文 明 : 中 国 与 世 界

主持人语

十余年来,汉语学界的文艺复兴研究广泛兴起。不同领域的学者依托于"全国文艺复兴思想论坛"热烈交流,诞生了大量学术成果。相比于国外学界,汉语学界的文艺复兴研究一开始就带有明确的整全意识,始终强调不同学科的交叉与融合。2024 年,北京大学人文社会科学研究院举办了以"再造雅典学院: 文艺复兴研究中的'多'与'一'"为题的文艺复兴工作坊。大家普遍认为,经过十几年的发展,汉语学界有必要对国内外文艺复兴研究进行一次系统的方法论反思,以期为未来的研究指明思路、提供助力。有鉴于此,本专栏的三位作者分别从艺术史、政治思想史和哲学史出发,对文艺复兴思想的研究史进行了"史学史"的考察。

李军教授以四部文艺复兴的参考书为线索,集中讨论了西方学界近三十年关于"文艺复兴"艺术研究范式演变的过程。他指出,作为一项"全球性"的事业,未来的文艺复兴研究应该纳入东西方各种不同的视野。为此,他提出"丝绸之路上的跨文化复兴"概念,希望以此弥补传统文艺复兴研究范式的缺陷。韩潮教授集中梳理了文艺复兴晚期的乌托邦和政治现实主义,同时考察了康帕内拉、培根等兼具乌托邦和政治现实主义面向的思想家,以此揭示了现代性展开的复杂逻辑,凸显了文艺复兴政治思想的独特价值。吴功青教授聚焦于文艺复兴哲学,认为只有预先审视现代学界对文艺复兴哲学的现代性研究,对其"发明"的根源、范围和界限进行批判,我们才能对文艺复兴哲学和现代性之间的关系进行彻底的廓清。论文从"个体性""主体性"和"新科学"出发,详细考察了文艺复兴哲学的历史书写。

——吴功青

从意大利文艺复兴到全球文艺复兴
——西方学术界近三十年"文艺复兴"艺术研究范式的转换

李 军

(澳门大学 艺术与设计系,澳门)

摘 要: 以四部"文艺复兴"参考书为线索,讨论西方学界近三十年关于"文艺复兴"艺术研究范式演变的过程,即从民族主义/西方中心主义的范式 A,向全球主义/跨文化主义的范式 B 的转型。这一转型正在发生和发展过程中,目前并未占据主流,但其意义和潜力则不容小觑。只致力于呈现"西方学界"内部的研究线索,本身即如"西方中心主义"的"文艺复兴"观一样,是片面的。作为一项"全球性"的事业,未来的"文艺复兴"研究,应该纳入东西方各种不同的视野,以形成一个交融的视域(Fusion of horizons)。"丝绸之路上的跨文化文艺复兴",是从中国文化视角出发还原和补足"文艺复兴"题中应有之义的一次尝试,抑或可以成为选项之一。因为"文艺复兴"不仅是"西方"的,也是"东方"的,归根结底是"全球"的。

关键词: 西方中心主义; 文化交换; 环路; 全球文艺复兴; 丝绸之路上的跨文化文艺复兴

中图分类号: J0-03 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2026)02-0096-15

收稿日期: 2025-08-10

作者简介: 李军,澳门大学艺术与设计系教授。

可以把从瓦萨里到贡布里希的“文艺复兴”研究的基本方法,概括为一种研究范式。其核心内容包括以下几点:

第一,在时间层面上,“文艺复兴”是一种“现代”中心主义的叙事。它设定自己是从一个“古代”的高峰出发,经过一个黑暗的低谷,于“现代”(“当下”) 再次出现在光明的顶峰; 这一顶峰较之前两个时间更为殊胜,犹如一个登峰造极的时刻。用更为“现代”的语言来说,它是我们今天所在的“现代世界”和“现代性”的开端。

第二,从空间层面上说,“文艺复兴”是一种“西方”中心主义的叙事; 更具体地说,是一种“民族”/“种族”中心主义的叙事。这个“西方”的具体内涵取决于持论者自身的身份认同: 如若是从优势者居高临下立场出发,同时对这一立场缺乏必要反省,那么这种叙事往往带有“种族主义”倾向; 如若是从弱势者立场出发,但却试图在优势者的叙事中填充自己的内容以求本民族之兴旺发达,那么这种叙事就带有“民族主义”的倾向。这就是“文艺复兴”叙事会在历史上不断生产出各种冠以地域定语的句式如“北方文艺复兴”“中国文艺复兴”乃至“全球文艺复兴”的内在理据。

第三,这种“文艺复兴”本质上是一种准宗教形态的宏大叙事,是神学范畴的世俗化表达。即使经过现代科学话语的包装,也不能改变这一神学的内里。这种神学内里从约阿希姆到瓦萨里再到黑格尔直至贡布里希一脉相承,犹如一种“超稳定结构”,为其历史叙事提供了框架和动力,也让我们意识到,对它的超越和克服并非易事。

所谓“范式”(Paradigm),是科学哲学家托马斯·库恩(Thomas Kuhn) 提出的、用于解释科学和知识进步的模式。在他看来,科学的进步区分为两个重要的阶段。第一个阶段是“常规科学”时期,此时科学共同体共享某种基本的理论框架(包括问题和方法论);共同体的成员在此框架内相互合作和竞争,进一步丰富和完善知识。拥有以上两种特征的科学形态被托马斯·库恩称为“范式”。① 鉴于范式框架内的研究会逐渐积累越来越多难以解决的问题,故在特定时期,科学研究者会提出新的理论框架和方法论,以尝试解决那些新的疑难和问题。这种新框架就是新的“范式”。新“范式”提出之初并不一定较之旧框架更为有效地解释世界,但却能吸引更多的研究者探索未知的一切。从一个“范式”向另一个“范式”的转换,就是“科学革命”。当新“范式”逐渐吸引越来越多的成员加入其中从而形成新的科学共同体,新的成员在一个分工、合作的框架内纷纷以解“难题”的方式做出贡献时,标志着新“范式”的定型和新的“常规科学”的形成。② 托马斯·库恩指出,从古代与中世纪托勒密的“地心说”向哥白尼的“日心说”的天文学转换,就是一场科学“范式”的“革命”。

上述“文艺复兴”的叙事,正是托马斯·库恩意义上的一次“范式”(我称之为“范式 A”) 的建构。“范式 A”从建构者瓦萨里和温克尔曼开始,经过米什莱、布克哈特,以及德奥艺术史学派的发展、完善和学科化、体制化,完成了其作为艺术史“常规科学”的基本建设。这就是德语被称作“艺术史的语言”的真正原因。

第二次世界大战前后,随着遭受迫害的德奥艺术史家大批流亡英美国家,“范式 A”形态的艺术史也传播到如伦敦大学、哈佛大学、哥伦比亚大学等英美主要大学,并在那里生根开花,枝繁叶茂。最近二十年活跃于学界的重要英美艺术史家,如巴克森德尔(Michael Baxandall)、阿尔珀斯(Svetlana Alpers)、大卫·罗桑(David Rosand)、托马斯·考夫曼(Thomas DeCosta Kaufmann) 等人,基本是德奥流亡艺术史家的传人。从而导致了战后艺术史中心向英美(尤其是美国) 的转移,也导致英语代替德语成为艺术史研究最国际化的语言。

与此同时,随着战后世界政治格局的重组,以及全球范围内旧式帝国主义、殖民主义的衰微和民族

① 托马斯·库恩:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京:北京大学出版社 2003 年版。

② 托马斯·库恩:《科学革命的结构》,第 9—20 页。

解放运动的风起云涌,"西方"中心主义的意识形态不再如往日那样理直气壮,而是遭遇了一系列新思潮的质疑、抨击和解构。以德国法兰克福学派的"批判理论"为代表的思潮放弃了传统马克思主义的简单经济决定论,聚焦于遭到忽视的"意识形态"即人们文化、思想、观念领域里发生的一系列不平等现象,揭露制度和文化霸权借助工具理性和文化工业对于人的思想观念加以控制。以福柯、德里达和罗兰·巴尔特为代表的后结构主义、后现代主义思潮,通过文本分析和档案研究发现其中的矛盾和阴暗面,深刻揭示其背后隐藏的权力关系及其运作机制。这些思潮与战后社会运动的结合,进一步导致包括后殖民主义、女性主义、酷儿理论、文化多元主义和性别多元主义等社会实践的兴起。在此背景下,艺术史和"文艺复兴"研究并不能置身局外。一系列迹象表明,一场从"范式 A"向"范式 B"的转型已经开始。

下文是对将近三十年(1995—2024)来"文艺复兴"研究出现的新动态的考察。尽管近年来"文艺复兴"研究不再占据艺术史研究的主流,但此领域这些年来以各种语言出版的著作依然汗牛充栋。限于自身的学力和眼界,也为了更为集中地凸显问题的核心,笔者下面将择取四部关于文艺复兴研究代表性学术参考书①作为线索,以求一窥国际文艺复兴研究界在研究范式和方法论上新出现的动向和变化。

一、从"现代"到"早期现代":《文艺复兴与巴洛克艺术导读》

在四部著作中,该书《文艺复兴与巴洛克艺术导读》(*A Companion to Renaissance and Baroque Art*, 2013)②的年代排列第二,晚于《重构文艺复兴》(1995)差不多二十年。之所以放在前面讨论,在于该书较之前者在逻辑意义上更为靠前。即在方法论和范式的意义上,反而是它而不是年代更早的前者,与此前的学术传统存在更多的联系,更适宜于代表一个更早的阶段。

该书的两位编者一位是巴黛特·伯恩(Batette Bohn),得克萨斯基督教大学(Texas Christian University)的艺术史教授,也是意大利文艺复兴艺术专家;另一位是詹姆斯·M.萨斯洛夫(James M. Saslow),纽约城市大学昆士学院的艺术史教授,研究早期现代意大利性别和性专题。他们在前言中表明,该书编撰的初始动机是为了纪念他们的导师哥伦比亚大学艺术史和考古系教授大卫·罗桑(David Rosand)的荣休,以及另一位导师霍华德·西巴尔(Howard Hibbard)教授逝世 25 周年。两位被纪念者均为学界闻名的文艺复兴和巴洛克艺术专家。但区别于专注于阐述被纪念者之学术贡献的一般"纪念文集"(Festschrift),该书的写法希望能为更多的读者提供一部反映学界于文艺复兴和巴洛克艺术两个相关领域最新研究的参考书,由两位导师的 28 位学生撰文;其读者既包括该领域初入门的学生,也包括专业学者在内。③

或许并非出自巧合,两位学者的编书动机,与贡布里希一样尤其强调与艺术史传统的谱系联系。两位编者充满自豪地把自己通过他们的"父辈"(两位被纪念者),与作为其"祖辈"的德奥艺术史传统联系在一起。因为两位被纪念者均是"艺术史家中最伟大的一代"即流亡欧美的犹太裔艺术史家如维特科威尔、夏皮罗等人的弟子。这种作为"学生之学生"的谱系感,赋予编者为代表的作者群体以一种强烈的承前启后的艺术史意识。这充分体现在他们关于"早期现代"(Early Modern)概念的理解和使用之中。

---

① "学术参考书"指欧美出版社以"Companion"(导读)、"Critical Reader"(批判性读本)、"Review"(评论)等名字出版的系列丛书,旨在帮助相关领域的学生和学者掌握研究概况和动态。其中艺术史学科著名的"Companion"有英国劳特雷奇出版社的"The Routledge Companion to…"、剑桥大学出版社的"The Cambridge Companion to…",以及 Wiley-Blackwell 出版社的"A Companion to…"等等系列。"Critical Reader"则有 Routledge 出版社的"A Critical Reader"系列,主要聚焦于哲学家和思想家。

② Babette Bohn and James M. Saslow, ed., *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, N.J.: Wiley-Blackwell, 2013.

③ Ibid., pp.2-3.

首先,作为“文艺复兴”时期的替代概念,“早期现代”从诞生之初①即是为了解决欧洲历史学和经济史研究中的问题。即仅凭聚焦于意大利的“文艺复兴”并不能解释同一时期(14—17 世纪)欧洲历史上发生的划时代重大变革(印刷术的发明、纸张的运用、地理大发现、新教改革和天主教反宗教改革运动,以及日心说代替地心说等)。其次,鉴于从瓦萨里开始一直到布克哈特以降的经典“文艺复兴”叙事,均设定了时间上的“现代”作为历史发展的最新阶段,那么,在欧洲历史学已经建构起视法国大革命、英国工业革命和美国独立战争为“现代”社会之起源的历史叙事之际,两个含义不同的“现代”明显会引起历史叙述的矛盾和冲突。将从 14、15 世纪开始迄今的整个“现代”区分为一个“早期现代”(14—18 世纪末)和一个“真正的现代”(“truly modern”,18 世纪末迄今)②,就成为欧洲历史学本身一个解决难题的自洽方案而具有合法性。就此而言,“早期现代”概念一开始仍囿限于欧洲(西方)中心主义的范畴,并没有摆脱其基本的叙事框架即“古代”“中世纪”和“现代”的三段论——亦即经典的“文艺复兴”叙事(范式 A)。

问题在于,上述重大历史变革的真实原因都超越了欧洲史的范围而牵涉复杂的全球互动;为了真正解决“早期现代”的问题,必须诉诸新的历史叙述框架。从而导致“早期现代”研究跨入具有全球史视野的“连接的早期现代”(Connected Early Modern)和“早期现代世界”(Early Modern World)的更新的阶段③。

在该书编者看来,该书更准确的标题并非现在的“文艺复兴与巴洛克艺术导读”,而应该是“早期现代艺术导读”,并认为二者(“文艺复兴与巴洛克”与“早期现代”)在该书中可以互相替代。④ 既然如此,他们的“早期现代”其实就是传统艺术史中的“文艺复兴和巴洛克”阶段——用他们自己的话说,即“从乔托到华托”(from Giotto to Watteau)。⑤ 意味着他们的“早期现代”原则上并不超出该概念第一阶段的用意,故仍然属于“范式 A”。

但是鉴于他们所处的时代已是“真正的现代”乃至“后现代”时期,他们看待“早期现代”的方式显然与他们的“父”“祖”辈不尽相同,带有更多晚近时代艺术史方法论探索的痕迹和色彩。从整书的结构而言,两位编者将书的内容分成五个专题板块,涉及“视觉文化从生产到消费的整个过程”,包括“语境:艺术生产中的社会历史因素”“艺术家:创造过程与社会地位”“物品:艺术作为物质文化”“信息:题材与意蕴”,以及“观者、批评家与历史学家:作为文化话语的接受与阐释”五部分。⑥ 这一结构板块蕴含着众多属于战后艺术史贡献的成分。

首先,该书的结构表明,艺术史研究的中心已经从战前的对艺术作品的风格、形式、意蕴研究,转向了对艺术作品存在的外在条件即生产和消费的整个过程的关注,包括对艺术赞助人、艺术家的社会地位、艺术作品作为人工物品的材料与媒介,以及艺术作品之接受的研究。所有这一切均表明,该书处于由艺术史家巴克森德尔、阿尔珀斯(二者均为贡布里希的学生)开创的“艺术社会史”研究方法论的延长

---

① Merry E. Wiesner-Hanks, *What is Early Modern History*? Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p.1.

② Merry E. Wiesner-Hanks, *Early Modern Europe*, 1450-1789, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p.2.

③ “连接的早期现代”(the “connected early modern”)概念,指与文艺复兴重合的历史阶段,发展于 20 世纪 90 年代的南亚和东南亚研究。它基于相连的跨欧亚的早期现代性观念,标志着从欧洲中心主义的现代目的论转向本土化现代性理论,代表学者有 Victor Lieberman, Sanjay Subrahmanyam 等人。Sanjay Subrahmanyam, “Par-delà l’incommensurabilité: Pour une histoire connectée des empires aux temps modernes,” *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 54 : 4, 2007, pp.34-54.

④ Babette Bohn and James M. Saslow, ed., *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Wiley-Blackwell, 2013, p.1.

⑤ 两位作者引用哥伦比亚大学艺术史系学生们的俚语,把整部艺术史概述为“从洞窟到乔托,从乔托到华托,从华托到布洛托”(From Grotto to Giotto, from Giotto to Watteau, from Watteau to Brotto)三个阶段。Ibid., p.1.

⑥ Ibid., 2013.

线上。甚至于该书结构所关注的专题,均可以在巴克桑德尔主要著作的章节设置中找到对应关系。① 尤其是,该书第一部分直接以"艺术的社会—历史因素"立题,其中六篇文章分别处理了这一时期艺术的"赞助人""宗教语境""性与性别""南北互动"和"跨洋交流"等广阔的社会语境问题;该书第三部分的五篇文章处理艺术"物品"的材质属性,包括"版画"和"挂毯"的制作、"物质世界的新发现"、"日常生活和家庭仪式中的物品"以及"保存修复中的艺术物品",可谓分别对应于巴克森德尔等人所开创的"艺术社会史""物质文化史"研究,是前者方法论视野的一次延伸和扩展。

其次,该书的其他部分则显示了战后其他思潮的影响。第五部分代表着与上述转向相平行的另一种转向:从作品和艺术家的中心向作品的接受者/读者的转型。根据后结构主义和接受美学的洞见,任何人工创造物均可被视为一种"文化的文本",对其意义的解读将取决于不同时代背景的"接受者"作为"读者"的"阅读"和"理解"。这一部分的五篇文章聚焦于作为"接受者"的艺术史家、批评家和学者关于"文艺复兴"的阐释差异,涉及"北方文艺复兴""意大利艺术史的诞生""素描/色彩之争""广场的文化释义"和"插图建筑书的功能"等论题,展现从 16 世纪迄今对于早期现代艺术的认识与理解演化的批判性历程。

相比起来,该书关注"艺术家"的第二部分和关注"题材和意蕴"的第四部分在方法论上相对平实,显示了更多与传统艺术史和"图像志"研究的关系。值得一提的是该书编者伯恩在第二部分的一篇关于"女性艺术家"的研究,以及另一位编者萨斯洛夫的一篇在其所在的第一部分中稍显违和的文章(放在第二部分更显合适),处理这一时期"异性恋""男同性恋""女同性恋"题材的视觉文化表达。他们的关注鲜明地体现了他们在"导论"中强调的后现代性诉求:透过"性、种族和阶级这三大轴心",以揭露人们所"潜藏的、甚至无意识的偏执和矛盾"②。

或许正是在这里,我们需要去进一步"揭露"隐藏在两位编者所使用的"早期现代"概念中的"偏执和矛盾"。一方面,"早期现代"被小心翼翼地限制在"文艺复兴与巴洛克"的欧洲艺术史范围内,以保持传统西方中心主义宏大叙事的连续性;另一方面,经过更晚近的"现代思潮"如"艺术社会史"或"物质文化史"乃至"后现代思潮"如解构主义、女性主义的洗礼和包装,并通过一种奇特的"换头术",上述宏大叙事作为一种更新的时尚还会再次"复兴"。其中,正如我们知道,"文艺复兴"的范式(范式 A)可以通过"双城记"与不同族群的民族主义结合,从"希腊"主义转化为"罗马"主义,或从"雅利安"主义转化为"斯拉夫"主义乃至"亚洲"主义,同一逻辑同样可以发生在看上去更为激进和时尚的领域。换言之,20 世纪下半叶在艺术史和人文学界发生的方法论变革,绝大部分或许并非看上去那么激进和进步,因为基本的方法论也就是范式 A,并没有本质的改变。

二、从民族同一到文化交换:《重构文艺复兴》

1995 年,美国科罗拉多大学艺术史教授克莱儿·法拉戈(Claire Farago)主编了一部文集《重构文艺复兴:欧洲与拉丁美洲的视觉文化》(*Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America*, 1450–1650)。这部原先名字叫《文化迁徙》(*Cultural Migration*)的书,被耶鲁大学出版社认为不

---

① Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford: Oxford University Press, 1972; Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London: Yale University Press, 1980.

② Babette Bohn, "From Oxymoron to Virile Paintbrush: Women Artists in Early Modern Europe", *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Edited by Babette Bohn and James M. Saslow, Wiley-Blackwell, 2013, pp.229–249. James M. Saslow, "The Desiring Eye Gender, Sexuality, and the Visual Arts", Ibid., pp.127–148.

够时尚而改名为《重构文艺复兴》①，殊不知这一纯属商业用意的改名，居然掀起了一场风暴。

法拉戈是著名的达·芬奇专家，她关于达·芬奇艺术理论和《绘画笔记》手稿的研究，早已成为文艺复兴艺术史研究的经典之一。② 然而，尽管文艺复兴研究作为西方艺术史界最重要的显学，重要的方法论革新层出不穷，但它们均未能超越上述"范式 A"的范畴。如该书书名所示，它是西方艺术史界就"文艺复兴"第一次提出"范式"转换的诉求。这种诉求从西方艺术史位居核心地位的文艺复兴研究的重要专家口中提出，可谓意义非凡。

法拉戈自述，她最初的理念诞生于一个非常朴素的疑惑："16 世纪意大利视觉艺术观是否会受到广泛的全球贸易的影响"③? 这一疑惑无意中回应了一个多世纪前米什莱-布克哈特模式中的"世界的发现和人的发现"经典命题的潜力，即"世界的发现"优先于"人的发现"; 意味着"空间"维度("全球贸易") 较之"时间"维度("古代复兴") 可能扮演着更为重要的作用。但与之相应的是，西方艺术史和美学，从未考虑过"19 世纪前与非欧洲社会的接触"曾经对这种美学的形成"有所贡献"的命题。法拉戈继续追问，为什么非西方文化对西方美学的贡献不被承认? 这是因为艺术史学科形成于 19 世纪，它完全是根据民族文化的理念构造而成的。这一过程在法拉戈收在本书的一篇大作(《"视觉本身有自己的历史":"种族""国族"与文艺复兴艺术史》) 中，得到了淋漓尽致的阐述④。

回到"文艺复兴"话题，法拉戈以"怪诞"(Grotteschi) 的概念为例，说明非欧洲艺术如何"在理论和批评方面"对西方艺术作出了"贡献"。"怪诞"的本义来自意大利文"grotto"，意为洞穴，指 15 世纪末于罗马重新发掘出来的古罗马装饰艺术中奇形怪状的人物形象以及不合理的空间关系，它们被视为丰沛的"想象力"的产物。例如在米开朗琪罗的圈子中，"怪诞"指建筑中各部分以非自然所有的方式被组合起来的方式; 用但蒂(Vincenzo Danti) 的话说，这种方式不同于绘画、雕塑与建筑，属于"全新的设计艺术的天才"贡献的类型。⑤ 故尔，从美学上说，"怪诞"意味着某种"双重性"。一方面，艺术家不羁的想象力是一种自由创作的能力，可以发明出超越自然的形象; 另一方面，不受限制的想象力也意味着摆脱了理性的控制，沦于非理性乃至疯狂的境地。

正是基于上述"双重性"，意大利文艺复兴时期的知识分子找到了某种游刃有余的空间，为他们收藏非欧洲艺术品的趣味张目。在接触了非欧洲文化之后，欧洲人也用"怪诞"这一概念指称他们所迷恋的非西方艺术作品。大主教帕莱欧蒂(Gabriele Paleotti) 在一部著作中就"怪诞"写了五十多页。在他看来，非理性的异想天开的前提是在真实世界中不存在对应物，这样的"怪诞"就是不被允许的; 如果看上去显得怪异但实际上存在现实对应物的"怪诞"，那么就有存在的合法性。他的朋友、著名科学家兼收藏家阿尔德罗芬迪(Ulisse Aldrovandi)，就以收藏的大量美洲艺术品，为他提供了实物证据。从而证实了法拉戈所主张的，"非欧洲艺术在构造欧洲人艺术观时扮演了重要的作用"⑥。

法拉戈还引进后殖民主义理论家霍米·巴巴(Homi Bhahha) 的"混血意象"(hybrid image) 概念，用以描述文艺复兴文化中的混杂现象。在巴巴的概念系统中，"混血"或"混血性"(hybridity) 涉及一个

---

① Claire Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America*, 1450–1650, New Haven and London: Yale University Press, 1995. Daniel Savoy, ed., *Globalization of Renaissance Art : A Critical review*, Brill, 2017, p.320.

② Claire Farago, *Leonardo da Vinci's 'Paragone': A Critical Interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*, Leiden: E. J. Brill, 1992. Claire Farago, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Leiden: E.J.Brill, 2018.

③ Claire Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America*, 1450–1650, p.1.

④ Claire Farago, "'Vision Itself Has Its History': 'Race', Nation, and Renaissance Art History", Ibid., pp.67–88.

⑤ Ibid., p.10.

⑥ Ibid., p.12.

"殖民地表象的问题意识",即当殖民地臣民去模仿占统治地位文化形式时,所导致的混血形态往往会产生"意义的滑脱和增值"。双重形式的文化混血采取既是又不是的形态,以多重或矛盾的信仰形态,导致权威的固执和空洞化,从而对于"正常化"的知识和权力形成威胁。① 法拉戈将巴巴用以批判权威的"混血意象",转移到批判文艺复兴领域根深蒂固的"文化同一性":"当单一权威被混血掏空之际,出于同样的原因,同一性也被颠覆了。"②

对"同一性"的"颠覆"可以借由一件塞拉利昂生产的象牙糖罐来说明。这件糖罐由赛皮人接受葡萄牙人的订制,是一件兼具赛皮人和葡萄牙风格的产品。它的"混血意象"表现为:糖罐的功能是葡萄牙的,装饰是赛皮人的;顶上坐者的长相是葡萄牙人的,姿势和身份则是赛皮人的(祖灵);圆盖上的一圈人头和人员坐姿属于赛皮人的丧葬信仰,对其的解读则出自葡萄牙人(视其为野蛮人猎头和吃人的习俗);制作者是赛皮人,消费者却是葡萄牙人。就此而言,对这件"混血"作品的解读仍然需要在西方审美领域展开,因为它所满足的是西方收藏家的审美趣味,而这种趣味并非纯粹的,本身即蕴含着非西方审美在内。

法拉戈由此提出了她关于"重构文艺复兴"的定义:"集中于文化交换(cultural exchange)来界定研究文艺复兴视觉文化的新规划。"③英文中"重构"(reframing)一词的本义是"重新给某物装上框架",在这里意味着要抛弃原先集中于"文化同一性"(民族、种族或强势文化)的"旧框架",换上以"文化交换"为着眼点的"新框架"(新范式)。这一"新框架"要求以新的视野来看待原先的文艺复兴观所界定的"地理、文化、年代和观念的边界",以合作研究的方式,召集不同学者,以"开辟一个跨学科的研究新领域"。④

作为一部出版于 1995 年的书,从今天的眼光看来,除了"新范式"的提出之外,该书的具体观点略显陈旧。全书的十五篇文章中,如编者所要求的那样以"文化交换"为视野并作出精深研究的个案并不多。第一编以"新问题、新范式:改写人文主义的模式"为题,但除了法拉戈自身讨论"文艺复兴艺术史"学术史的大作外,另外两篇仅仅涉及意大利与"拜占庭"和"中欧"的文化交往。第二编以"文艺复兴的形象理论"为题,致力于更新文艺复兴研究中的"概念框架"(the conceptual frameworks),但其中的两篇并未出超出传统的西方中心论视野(涉及拉斐尔与科学,意大利官方文化与通俗文化的关系),另外两篇则仅涉及美洲。该书第三、四编是最接近于本书理念的内容。第三编讨论文艺复兴时期"早期的收藏实践",三篇文章分别处理了欧洲人所迷恋的消弭人工因素和自然因素边界的藏品、具有文化隐喻的动物藏品,以及墨西哥手稿的收藏实践。第四编"传递形象:培育一种跨文化的视野"以三个个案,分别讨论了三类"混血意象":美洲本土女神与欧洲妇女观念的冲突、地图符号在墨西哥本土画家绘制地图中应用的方式,以及意大利绘画中犹太人和穆斯林形象塑造所折射的人文主义观念。这些文章的作者均为专业文艺复兴研究者或美洲艺术专家,其中包括著名达·芬奇研究专家马丁·坎普(Martin Kemp)和图像理论家米切尔(W.J.T. Michell)。但他们所使用的手段大多停留在传统图像志、形式分析或理论阐述上,新范式的演练方面,尤其是必要的跨文化知识和细致入微的互动分析,则往往乏善可陈。以坎普为例。他的论文《"浑然天成":几件人工品中的自然、人工和猎奇因素》⑤,致力于打破亚里士多德学派所持自然与艺术之间存在藩篱的偏见,这方面无疑是成功的。但他在阐释中丝毫未提及,这种杂糅现象是否在观念和实物层面有跨文化因素介入的原因。在分析一件典型的跨文化器物(剑桥大学菲兹威

① Ibid., p.12.
② Ibid., p.12.
③ Ibid., p.2.
④ Ibid., p.1.
⑤ Martin Kemp, "'Wrought by No Artist's Hand': The Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in Some Artifacts from the Renaissance", Ibid., p.186.

廉博物馆所藏的“鹦鹉螺杯”,其杯体的贝壳来自东南亚,贝雕来自中国,杯体的金属工艺和设计来自荷兰工匠) 时,他对出自“中国艺术家”之手的杯雕纹饰仅仅一语带过,导致他对杯座从海水中腾跃而起的“海神与海豚”,以及杯口探身而入的生猛龙虾图案等同样鲜明的中国式设计因素视而不见,从而根本无从了解这一时期此类跨文化器物整体上融自然材质与人工技艺于一体的东方式设计原理(标题中的“浑然天成”) 之堂奥。无论坎普因何原因参与本书之写作,至少可以肯定的是,他的意图绝非如编者法拉戈所欲用“文化交换”来“重构文艺复兴”。从他日后极力否定对达·芬奇身世的探讨涉及任何“东方”因素,以及他从未继续参与相关议题的情形来看,所谓的“重构”云云,或许正如他眼中关于达·芬奇“东方母亲”的讨论,应被纳入他所谓“五十年所见之疯狂”的范畴之内的。①

该案例至少说明,作为“新范式”的“重构文艺复兴”,尚处在范式提出的初级阶段。

三、从地域到全球:《文艺复兴艺术的全球化: 一部批判性评论》(2017)

《重构文艺复兴》出版之后将近二十年,又一部探讨“文艺复兴”研究新范式的学术参考书问世。《文艺复兴艺术的全球化: 一部批判性评论》(*The Globalization of Renaissance Art*: *A Critical Review*) 作为“博睿思想史研究”丛书的第 274 卷,于 2017 年在西方久负盛名的荷兰博睿出版社(Brill) 出版。编者萨沃伊(Daniel Savoy) 是一位文艺复兴尤其是威尼斯建筑研究的专家,其著作《水中的威尼斯: 一座早期现代城市的建筑与神话》,曾获 2012 年美国出版家协会的“艺术史与批评”散文奖②。并非纯属偶然,博睿书系中还收入了《重构文艺复兴》的编者法拉戈的一部力作《达·芬奇〈绘画论〉的生成》③,表明此书与前书一样,均出自“根红苗正”的文艺复兴专家之手; 也表明书中提出的反思,实属学科本身内部发展的困境所致。

编者萨沃伊在“导论”中叙说编辑此书的初衷,在于呼应 20 世纪 90 年代兴起的“全球主义”视野以超越文艺复兴研究中根深蒂固的“西方中心主义”。然而,鉴于“全球主义”思潮作为方法论究竟如何操作,其自身的“定义”和“时空边界”尚有待厘清等问题,因此有必要集合“殖民地拉丁美洲、欧洲、地中海和亚洲艺术的跨学科专家,对早期现代欧洲艺术领域内的全球主义进行批判性评估”; 尤其是,通过“考察现今流行的跨文化(cross-cultural) 和比较主义(comparative) 两种方法的利弊得失,以寻求新的分析策略”④。

该书分成四编 “第一编: 全球性谱系”“第二编: 超越欧洲中心主义”“第三编: 无界的文艺复兴”“第四编: 体制化全球性”。第一编的两篇文章主要讨论 90 年代之前学术界对于佛罗伦萨“全球化”研究的学术史,以及晚年奥托·库尔兹(Otto Kurz) 对发掘基督教与伊斯兰教艺术联系的贡献。第二编的两篇文章一以美洲安第斯山脉的印第安艺术家为例,揭示全球化学者话语中的欧洲中心主义,另一以亚洲艺术包括中国在内的三个案例为例,说明亚洲艺术在挪用欧洲艺术时呈现出来的能动性。第三编的

---

① 该说法来自坎普 2018 年所出的新著 *Living with Leonardo*: *Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*(《与达·芬奇同行——五十年目睹艺术世界内外之清明与疯狂》),London: Thames & Hudson, 2018。书中他讲述了他亲证的各种围绕着达·芬奇画作的“疯狂”趣事。关于对坎普极力反对达·芬奇有东方母亲之可能观点的具体分析,参见李军:《从“东方”意象到东方之“子”——达·芬奇与“东方”问题再研究(下)》,《美术研究》2022 年第 5 期,第 28—45 页。

② Daniel Savoy, *Venice from the Water*: *Architecture and Myth in an Early Modern City*, New Haven and London: Yale University Press, 2012, Winner of the 2012 PROSE Award in Art History and Criticism, the Association of American Publishers.

③ Claire Farago, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, 2 vols, 263/18, Leiden: Brill, 2018. 该书的出版编号在 Savoy 的书之前,表明其完稿时间在前面,但出版稍后。

④ Daniel Savoy, “Introduction”, Daniel Savoy, ed., *The Globalization of Renaissance Art*: *A Critical Review*, Leiden: Brill, 274/24, 2017, pp.1-2.

四篇文章分别从金币生产和使用、地中海贸易网络、印刷术和威尼斯大型地图制作的角度，呈现文艺复兴时期各种空间、物质和社会形态的全球性网络，如何组织早期现代欧洲艺术形态的过程。第四编的四篇文章则揭示了这一“全球化”热潮背后的另一面，以大学课堂、博物馆、出版界和消费市场为例，说明“全球化”学术话语如同热潮掀起的泡沫只存在于表面，传统的艺术正典和文艺复兴话语依然如故。

鉴于本文的目的不在于介绍书的内容本身，而在于呈现“文艺复兴”研究新范式在知识生产方面的逻辑进展，故下文将择要讨论与本文论题相关的几个问题。

首先，与前书相比，该书明确提出了欧洲的“文艺复兴艺术”的“全球化”问题。萨沃伊在“导论”中指出，“全球化”(Globalization) 术语在 20 世纪 90 年代之前即已存在，主要指在现代化过程中世界经济、技术和文化日益整合为一体的趋势；它具有“当下主义”(presentist) 的倾向，指现代社会特有的、甚至有时只指“最近十年或五十年”发生的现象①。然而，作为这一现象特征的“跨地域和国际交换”从来不是现在才开始的，至少在作为“文艺复兴”替代概念的“早期现代”时期(以“地理大发现”为标志) 即已开始。这就成为“全球化”被从“当下”转移到“早期现代”也就是“文艺复兴”时期的理由。尽管如此，很多艺术史家并不喜欢它，从而另起炉灶以“全球主义”(Globalism)、“全球性”(Globality) 乃至“世界”(World) 取代之②。导致在艺术史界，所谓的“全球艺术史”(Global Art History) 与“世界艺术史”(World Art History)，在相当程度上变成了同义词③。

随着“文艺复兴”被替代为“早期现代”或“全球化”被转换为“全球主义”，实际上发生了一个让概念脱离原先语境而使之“中性化”的过程。“中性化”的初衷将原先充塞在西方艺术史中单向的“传播”(diffusion)、“扩散”(promotion)、“影响”(influence) 等术语，置换为双向性的“相遇”(encounter)、“互动”(interaction) 和“交换”(exchange)，试图去除“欧洲中心主义”影响的痕迹。但是，这一过程在回避“欧洲中心主义”的同时，又在另一种意义上强化了它，即，西方帝国主义、殖民主义的全球侵略和扩张，被洗白为一个温情脉脉的双向互动过程。正是在上述意义上，阿南达·柯亨-阿朋特(Ananda Cohen-Aponte) 的文章《去殖民化全球文艺复兴：来自安第斯山脉的视角》值得一读。

在她看来，艺术史中关于“文艺复兴的全球化”(the Globalization of Renaissance，正好是该书标题) 的叙事，在于设定欧洲和意大利作为地理和时间的起点；文艺复兴成为实体出口到世界并被接受。把 15 世纪作为殖民地艺术史的起源带来两个警示：其一是将殖民地艺术的变化看成有历史和无历史民族不对等的“相遇”，殖民地本土的艺术历史被切断；其二是将美洲的艺术史塑造为一个新的开端(正如“新世界”)，成为整套“文艺复兴”艺术模式的主动接受者④。而事实上，对作为殖民地的美洲而言，“文艺复兴的全球化”首先意味着“一系列视觉征服”，表现为对前哥伦布时期美洲数千年视觉系统的有意识摧毁和破坏，以及在此基础上强加来自欧洲的新视觉语言、技法和媒介⑤。柯亨-阿朋特以秘鲁安第斯山脉的印第安艺术家与白人艺术家“同工不同酬”(前者通常只有后者百分之一的报酬) 为例，揭示了所谓的“相遇”背后极端不平等的事实。她进一步指出，“相遇”的概念完全无法传达殖民主义背后的一系列巨大的暴力，包括军事征服、土地攫取、种族灭绝、奴隶贸易、强迫信仰，以及系统性地破坏原住民文物古迹和记忆等行径。⑥ 为此，她提出，在“重构文艺复兴”的方案中，必须加入“去殖民化”的议程；呼吁早期现代艺术研究者必须清晰地意识到其中权力运作和霸权体系的存在，以防止将本土美学实践自

---

① Ibid., p.3.

② Ibid., p.3.

③ Ibid., p.5.

④ Ananda Cohen-Aponte, “Decolonizing the Global Renaissance: A View from the Andes”, Ibid., pp.70-71.

⑤ Ibid., p.72.

⑥ Ibid., p.71.

然化为一种屈从的意识形态。① 无疑,揭示“文化交换”之间残酷的不对等性,这是继法拉戈之后,“重构文艺复兴”叙事(范式 B) 的一个重要进展。

考夫曼(Thomas DaCosta Kaufmann) 作为《重构文艺复兴》一书的作者之一,再次加入该书的写作。与前文仅仅聚焦于欧洲内部的文化迁移(意大利雕塑在中欧的转译) 相比,《回应的范围: 亚洲对于欧洲艺术和文化的挪用》一文把视野转移到亚洲(包括日本、印度和中国的三个案例) ,展现了二十余年来作者学术立场和方法论的重大拓展。作为“世界艺术史”/“全球艺术史”) 的主要倡导者之一,考夫曼以提出“文化环路”(Cultural Circulation) 和“艺术地理学”的方法论而著称于艺术史界。他的“文化环路”一方面反对艺术的单向传播论(无论从西到东抑或从东往西) ,提倡艺术的双向互动与交流; 另一方面,他强调这种交流从一地到一地的物质性(为此他更倾向于将“艺术”称作“人工物品/ artifact”) ,他称之为“水平式”(horizontally) 的而不是单向传播论的“垂直式艺术史”(vertical art history) ,后者设定了从中心向边缘的等级制传播方式。② 他的“艺术地理学”则是与之密切相关的一种思路,强调艺术史研究中地域参数(locational parameters) 的重要性。③

该文的议题针对另一位艺术史家埃尔金斯(James Elkins) 关于不同文化之间艺术的“不可公度性”(incommensurability) 问题展开。埃尔金斯最遭物议的观点,是他坚决认为,艺术史学科的方法、语言、制度和技术都是属于西方的,无论中国人在中国或西方研究中国艺术家和中国艺术作品,他们的呈现方式和结果都是“西方艺术史”或“艺术史的西方性”④——艺术史学科不折不够是姓“西方”的。考夫曼一方面借用华裔艺术史家王正华的观点,认为“取消中国或非西方艺术史与西方艺术史概念之间存在可公度性的可能,会导致前者在以研究西方艺术为主体的艺术史话语体系中的边缘化”⑤; 另一方面则以上述三个亚洲艺术的个案研究证明,不仅亚洲艺术能够在主动“挪用”欧洲艺术时保持自己的能动性(agency) ,而且实际上正是欧洲人本身,在那个时代东西方艺术与文化的双向“环路”背景下,在实际生活和图像表现中,都扮演着两个体系(甚至亚洲各部分) 之间“中介者”的角色。⑥

艺术史家艾曼纽埃尔·路易(Emanuele Lugli) 的文章《链接地中海: 14—15 世纪贸易网络的建构》,则针对考夫曼的“环路”概念提出了商榷意见。在他看来,“环路”理论试图构筑一种参与各方平等的、你来我往水平式互动的方法论,以打破欧洲中心主义的霸权话语的钳制,其用意固然可嘉; 但是,实际上“网络”和“环路”是由权力法则所塑造的; 它们之间的各个角色从来不是平等的,经常呈现出单向控制的形态。⑦ 中世纪晚期以来意大利的威尼斯、热那亚和佛罗伦萨,以及北非的摩洛哥,都是地中海商贸网络中占据霸权地位的重要商业中心。其他城市则占据次要或附属的地位。他对于 14—15 世纪八部商业手册的研究证明了“不平等”的商贸网络体系的存在。⑧ 在他看来,与其继续谈论实质上是权力中心导向的“环路”,毋宁深入定量地理学的科学网络理论,冷静分析其程序从而洞察跨文化活动的权力

---

① Ibid., p.73.

② Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel, “Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History”, Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel, ed., *Circulations in the Global History of Art*, Routledge, 2016, p.2.

③ Thomas DaCosta Kaufmann, “Reflections on World Art History”, Ibid., p.34.

④ James Elkins, ed., *Is Art History Global*? Routledge, 2007, p.19.

⑤ Thomas DaCosta Kaufmann, “Ranges of Response: Asian Appropriation of European Art and Culture”, Daniel Savoy, ed., *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*, Leiden: Brill, 274/24, 2017, p.118.

⑥ 一副莫卧儿细密画展示,欧洲人作为中介者,携带一件日本的“南蛮”漆盒作为礼物献给沙贾汗。Thomas DaCosta Kaufmann, “Ranges of Response: Asian Appropriation of European Art and Culture”, Ibid., pp.119-120.

⑦ Emanuele Lugli, “Linking the Mediterranean: The Construction of Trading Networks in 14th and 15th-century Italy”, Daniel Savoy, ed., *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*, Leiden: Brill, 274/24, 2017, p.162.

⑧ Ibid., pp.158-185.

动力学,争取摆脱的可能性。路易的研究从商贸网络角度对于“环路”理论作出的补充分析,与上面柯亨-阿朋特从去殖民化的视野对于“相遇”“交换”中隐藏的意识形态作出的批评,具有异曲同工之妙,对“重构文艺复兴”的新范式(范式 B) 同样作出了重要的警示。

最后,依笔者之见,该书中最具理论潜力的方法论视野,是法拉戈和考夫曼均提到,但由洛伦·雅可比(Lauren Jacobi) 在“重新思考世界体系: 黄金的能动性和物质地理学”一文中具体讨论的一个问题。本来,“世界体系”学说是由社会学家沃伦斯坦(Immanuel Wallerstein) 提出的一个理论模型,试图对现代世界的诞生作出分析。这个世界由西欧和北美的资本主义经济所驱动,其根源则在文艺复兴的欧洲。它的核心在荷兰、英格兰、法国北部,其半边缘地区在地中海区域,边缘地区则在东欧、拉丁美洲和其他区域。在这个层级结构中,中心对边缘具有支配作用,边缘则对中心处在依附地位。这一理论的提出对于早期现代历史的研究产生重大影响,也招致了很多批评。① 其中阿布-卢格霍德(Janet Lippman Abu-Lughod) 的批评是所有意见中最强有力,也最具有建设性的。在阿布-卢格霍德看来,世界体系早在欧洲人建立霸权之前即已存在。在中世纪晚期,从中国经印度到欧洲,存在一系列节点和城市群岛,相互如齿轮般通过远距离贸易连接; 没有单一中心,而是形成一个非等级制的复杂结构,而欧洲与亚洲相比只是这个体系中的一环。仅仅是由于前者的衰落导致了后者于 1350 年之后的崛起。② 可以补充的一点是,按照阿布-卢格霍德的观点,即使 16 世纪的世界体系也不是欧洲人所“创造”的,他们只是“占有”和“改造”了“在 13 世纪里已经形成的通道和路线”,从而完成了“对先前存在的世界经济体的重组”③,进而后来居上的。

如果“世界体系”真如阿布-卢格霍德所说,不是从 16 世纪,而是从 13 世纪即已形成,那么,这里蕴含的潜台词,或从阿布-卢格霍德命题衍生出来的理论潜力,对于“欧洲中心主义”而言将是毁灭性的。在这种视野下,“文艺复兴”将是这个体系的结果而不是开端; 而“文艺复兴”的原因,也将不是“古典的复兴”,而是确如米什莱-布克哈特命题所言是“世界的发现”——只是其准确的含义将在“世界的融入”上来理解。这样的理论前景真的可能吗? 对此,法拉戈提供的答案陷入了模棱两可,从而将问题引入到一个更复杂的层面。

法拉戈提出了应该“以历史确证的方式”(in some historically justified fashion) 来“在时间上界定”“全球性”的观点。④ 萨沃伊在“导论”中申言,艺术史中“全球性”方法论存在“比较主义”(comparativism) 和“跨文化主义”(cross-culturalism) 两条路径,前者致力于对平行的艺术家和艺术作品进行比较分析,后者则强调“交换”“互动”“接触”“交融”和“混血”。⑤ 那么,法拉戈倡议的方式,无疑应该属于上述两条路径中的第二条,即以具体的跨文化案例研究来推进“全球性”历史真相的探讨。法拉戈自己一再强调,艺术史“迫切的需要,是在认识论层面上改写学科的实践”。⑥ 然而,从法拉戈自身在科罗拉多大学推行“艺术史导论”课的实践来看,她所关注的是在“围绕全球的艺术史教学”中,解决这部艺术史的代表性问题: 既然人类创造的每一件艺术品都具有合法性,那么,如何在有限的篇幅中,容纳全球范围“巨大的研究对象”呢? 这样的“认识论改写”表明它与其说关心历史事实,毋宁更关心以现

---

① Lauren Jacobi, “Reconsidering the World-system: The Agency and Material Geography of Gold”, Ibid., p.132.

② Ibid., p.132.

③ 珍妮特·L.阿布-卢格霍德《欧洲霸权之前: 1250—1350 年的世界体系》,杜宪兵、何美兰、武逸天译,北京: 商务印书馆 2015 年版,第 351 页。

④ Claire Farago, “The ‘Global Turn’ in Art History: Why, When, and How Does It Matter?”, Daniel Savoy, ed., *The Globalization of Renaissance Art*: *A Critical Review*, Leiden: Brill, 274/24, 2017, p.299.

⑤ 最早表述这一看法的是 2006 年创刊的《全球史杂志》。Daniel Savoy, “Introduction”, Ibid., p.4; Elisabeth Horodowich, “Roundtable”, Ibid., p. 316.

⑥ Claire Farago, “The ‘Global Turn’ in Art History: Why, When, and How Does It Matter?”, Ibid., pp.302-303.

实和当下导向为基础的历史叙述(包括教学) 。① 但是，一旦“以历史确证的方式”探索文化交往之真相转化为寻求“代表性”的当代历史叙事，那么，对“历史真相”的探讨及其理论/范式潜力就会被延迟乃至遗忘，“跨文化主义”也就相应转化为“文化多元主义”性质的“比较主义”，从而面临重新陷入“绝对主义、本质主义乃至殖民主义”泥淖的危险。②

问题尖锐地提了出来: 究竟是文艺复兴艺术的“全球化”，还是“全球化”导致的“文艺复兴”?

四、从意大利文艺复兴到全球文艺复兴:《劳特雷奇全球文艺复兴导读》(2024)

“全球文艺复兴”(Global Renaissance) 不是一个新概念。事实上，在上文所论的《文艺复兴艺术的全球化: 一部批判性评论》中，莉亚 · 马凯(Lia Markey) 已经对之下了一个定义: “全球文艺复兴艺术史”，即“对约 1300 到 1700 年间这一阶段艺术和视觉文化的研究”，它“超越欧洲的视野以探讨文化的接受和艺术、器物及商品的交换”③。

2024 年出版的新书《劳特雷奇全球文艺复兴导读》(*The Routledge Companion to Global Renaissance*) 的意义并不在于它第一次提出新的理论概念，而在于它全面深化了概念，并为之提供了充分的案例研究，使其在范围上真正实现了“全球性”。这一点非常类似于托马斯 · 库恩《科学革命的结构》中所谓“科学革命”和“常规科学”的关系: 在“范式转换”完成后，便迎来了百花齐放的“解难题”热潮。

该书的两位编者斯蒂芬 · 坎贝尔(Stephen J. Campbell) 和斯蒂芬妮 · 普拉斯(Stephanie Porras) 均是新生代文艺复兴艺术史研究的领军人物。其中坎贝尔是霍普金斯大学亨利和伊丽莎白 · 维森菲尔德艺术史教授，他是一位从艺术社会史角度研究意大利宫廷艺术、艺术地理学和达 · 芬奇的专家。普拉斯则是图兰大学纽考姆艺术系的艺术史教授，一位北欧与西班牙世界的视觉文化和物质文化史专家。坎贝尔最新出版的著作是他为达 · 芬奇所写的一部非典型的传记; 当然，他最负盛名的著作则是与迈克尔 · 科尔(Michael W. Cole) 合写的《文艺复兴艺术史》(第一版，2012) 以及《新文艺复兴艺术史》(原书更新之后的第二版，2017) ④。后者之“新”，在于两位作者将文艺复兴艺术放在其所在的社会环境以及材料与技术的层面加以深入而细腻的考察，代表着艺术社会史研究方法的一次重要的进展。但若从更新的视野来看，两部《新史》中的“文艺复兴”仍局限于传统的“意大利”，几乎没有涉及与同时期广阔世界的跨文化联系。因此，作为一部于 2024 年出版的新书，《劳特雷奇全球文艺复兴导读》代表着坎贝尔思想发展的一个重大的“认识论转向”。这种“转向”于文艺复兴艺术研究史内部一而再、再而三地发生，十分耐人寻味。

概括起来，这部洋洋洒洒长达 712 页的大著，在以下几个方面均有重要的突破。

首先，编者在“导论”中称此书的性质为一部服务于教学的“案例汇编”(a casebook) 。这部“汇编”汇集了 47 位作者(至少是前面各书作者的二倍以上) 围绕着六个“主题”(themes) 展开的最新研究。这六个“专题”分别是: “作坊: 媒介与技术的转译”，关注艺术作品得以生产的空间场域，包括景德镇御窑

---

① 对“比较主义”“全球艺术史”和“跨文化艺术史”关系的讨论，参见李军:《从图像的重影看跨文化艺术史》，《艺术设计研究》2018 年第 2 期，第 93—104 页。

② 李军:《从图像的重影看跨文化艺术史》，《艺术设计研究》2018 年第 2 期，第 99 页。

③ Lia Markey, “Global Renaissance Art: Classroom, Academy, Museum, Canon”, Daniel Savoy, ed., *The Globalization of Renaissance Art*: *A Critical Review*, Leiden: Brill, 274/24, 2017, p.263.

④ Stephen J. Campbell, *Leonardo da Vinci*: *An Untraceable Life*, Princeton University Press, 2025. Stephen J. Campbell and Michael W. Cole, *Renaissance Art in Italy* 1400-1600, London: Thames and Hudson, 2011; *A New History of Italian Renaissance Art*, second expanded edition, London: Thames and Hudson, 2017.

厂、低地国家的祭坛画作坊,以及奥斯曼的装饰工坊等; “术语: 另类的地理学和时间”,聚焦个别物品和材质(如欧洲钟表、东南亚象牙、伊斯兰黄铜、中国石碑、西伯利亚水獭皮等) 所创生的独特的时空观、叙事和物质本体论; “跨地区模仿/重思帝国”,反思图像和物品在古今、内外一体格局中帮助塑造永恒的帝国形象时的重要贡献; “文学和物质的诗学”,考察欧亚大陆广袤土地上各文化(莫卧儿印度、伊朗、中国、荷兰) 处理文本、图像和实物之间跨文化、跨媒介联系的经验; “转译神圣”,着眼于各宗教(基督教、犹太教、佛教) 信仰和仪式中使用的艺术物品在宗教竞争和吸引信徒方面所扮演的角色; “构造空间与视野”,将视线从精英艺术和帝国的宏大视野转移到不见经传的地方性艺术传统如墨西哥和伊朗的陶器工匠、秘鲁和南亚的织物生产、马穆鲁克和明代的金属镶嵌工艺,关注它们发出的多重声音和微观叙事。鉴于以上每一个研究均在早期现代的宏阔背景下展开对具体“物品”(objects) 的研究,可谓保拉·芬德莱(Paula Findlen) 命名的“全球微观史”(global microhistories) ①的一次具体实践。

其次,还可以从“主题”之外的视角来看该书在艺术史方法论上面的实验性。书末的附录中,编者以另外的方法重新组织了全书的叙事,即一个以“材质”(the Materials) 和“地域”(the Regions) 为分类原则的新目录。在这种新视野之下,新目录呈现了一个与“主题”迥然不同的新面貌: 第一种类型是以艺术物品的媒介为依据的四个类别,包括“材质: 象牙”“材质: 金属工艺”“印刷文化”和“青花陶瓷”; 第二种类型是以“生态和环境”单独成立的类别; 第三种类型是以编者擅长的艺术社会史研究方法出现的类别,包括“礼物赠予”“展示的政治”和“宫廷文化”三个类别; 第四个类型是以“地理”或“地域”作为依据的分类,包括“地理: 非洲”“地理: 东亚”“地理: 美洲”和“地理: 东南亚”四个类别; 最后一个类型“另类的方法论”(Alternative Methodologies) ,汇集了一组在个案基础上探讨“全球文艺复兴”方法论的文章。其实,全书的方法论创新只有在新目录之下才得以凸显,即它所理解的“全球文艺复兴”,已是一个名副其实地囊括“全球”文化(媒介和地理双重意义上) 的“文艺复兴”; 一个“物质文化”“社会”和“生态”为导向的新艺术史; 以及一个对“文艺复兴”概念做出了全新阐释的新方法论。

这份新目录中,一个在现目录中被遮蔽的现象触目惊心地呈现: 在一部关于“文艺复兴”的新书中,目录中居然没有任何“欧洲”和“意大利”字样的出现。另外一个事实是,涉及亚、非、拉的案例则大量出现,占据了全书的大半。其作者的身份广泛涉及菲律宾、日本、阿根廷、墨西哥、克什米尔、香港、中国大陆、丹麦、苏格兰、德国、美国、阿拉伯联合酋长国、意大利和葡萄牙,其中华人学者就有三位之多(Nancy Um,Ellen Huang 和刘礼红,这在此前任何关于“文艺复兴”的书中,可谓前所未见) 。

在笔者看来,对这一现象的解释需要回顾编者“导言”中提到的一个有趣的公案。2020 年,耶鲁大学决定在教学中取消一门关于西方艺术的通论课,代之以一门以主题和全球性论题分类(如“全球神圣艺术”和“表现的政治”) 的艺术史导论课②。这件看上去纯属学院内部的小事居然在新闻界引起了一场轩然大波。一时间人们口诛笔伐,聚讼不已,以至于耶鲁艺术史系主任蒂姆·巴林格(Tim Barringer) 不得不在一份公开信中为自己的行为辩解,声称如此行事,是因为“系里成员(身份) 的多样性以及我们兴趣的多样性,与目前学生(身份) 的多样性恰成正比”。③ 这一基于“身份政治”及其“代表性”的辩解,无疑反映了西方社会相当程度上的真实,由原先的“西方中心论”课程愈益与大部分学生乃至教员自身的文化身份发生脱节或冲突所致。但是,仅有这样的“身份政治”诉求是不够的,因为它永远不能代替事实层面上真相的探讨。那么,“全球文艺复兴”究竟是事实还是隐喻? 它何以可能? 这就把我们

---

① Paula Findlen, “Afterword: How (Early Modern) Things Travel,” Anne Gerritsen and Giorgio Riello, ed., *The Global Lives of Things: The Material Culture of Collections in the Early Modern World*, London: Routledge, 2015, pp.241-246.

② Stephen J. Campbell and Stephanie Porras, “Introduction: Teaching the Global Renaissance”, Stephen J. Campbell and Stephanie Porras, ed., *The Routledge Companion to Global Renaissance*, New York and London: Routledge, p.1.

③ Ibid., p.1.

的视线引向本书最重要问题的探索: 究竟什么是“全球文艺复兴”?

该书“导论”尝试给出一个解答: 该书中的“文艺复兴”意味着“从不同于欧洲的视野”,在面对一个前所未有的物质、技术、图像和物品相互交换和互动的世界时,不同文化所采取的策略,涉及“不同形态的范式转换、不同形式的世界构造,以及不同类型的对场所的想象——当它们根据与某个时间和地理上的他处的关系,无论是通过模仿或引用,还是通过媒介转换来进行时”①。这段略显晦涩的话语,其实质内容可以简化为: “文艺复兴”意味着不同文化面对前所未有的世界变动局面和他者时,寻求自身文化调适和更新的努力,其中“发明一个新的理想化的过去”②,就成了最常用的策略之一。

克里斯托弗·科尔赛(Kristopher W. Kersey) 的文章《文艺复兴与亡灵复归: 一部艺术史的幽灵学》,作为编者另类目录中“另类方法论”的第一篇,则给出了一个更为周全和深刻的回答。在他眼中,“全球文艺复兴”的概念可以同时包含三层含义的理解。首先,该词意味着“早期现代不同世界之间,或各种‘古代’世界相异性基础上的同时性联系”③——这一看法基本上与本节开口引用的马凯的说法相同。其次,该词狭义上仅指中央意大利半岛与周遭建立网络的方式,也基本接近上文所提“意大利文艺复兴艺术的全球化”,似难脱传统的“欧洲中心主义”的“文艺复兴”观之嫌。复次,该词在广义上可以意指一种方法论视野: 早期现代各文化档案中普遍强调的历史回归(recursion/ historical return) 观念所呈现的历史叙事的普世性④。将“全球文艺复兴”上升到早期现代时期各世界文化普遍具有的视野,使作者的这一看法非常接近于“导论”所持的不同文化共有的文化策略观。然而,这种“普世性”观念究竟是具体历史原因促成的,还是出自某种普遍的历史规律? 诉诸某种普世的规律是否会抹杀具体历史因果关系中微妙的差异与不同? 作者并未给出回答。这就为该命题的具体历史适用留下了模糊的空间。

举例而言,该书魏瑞明(Stephen H. Whiteman) 的文章《北京与其他: 清早期欧亚大陆的帝国风景与早期现代世界性统治术》,借用了新清史学派尤其是柯娇燕的“早期现代世界性帝制”(early modern cosmopolitan emperorship) 的说法⑤,来解释康熙皇帝创建承德避暑山庄等“帝国风景”,与“早期现代”欧亚大陆各帝国(中国的明清帝国、奥斯曼帝国、萨法维帝国、莫卧儿帝国、俄罗斯帝国、波旁王朝) 在蒙古世界帝国崩溃之后普遍利用艺术手段达成政治目的手法之间的关系。然而,当“早期现代世界性帝制”或“世界性早期现代”被普世化为一种“抽象的叙事”时,中国的清朝、印度的莫卧儿作为帝国主义、殖民主义入侵的对象乃至受害者的身份,也就与作为迫害者的帝国主义、殖民主义国家俄罗斯、英国和西葡帝国的行径了无分别了。新清史学者的“欧亚相似论”(the Eurasian Similarity Thesis) 把“中国西征”与“俄罗斯东进”当作同样性质的殖民主义行径,背后隐藏着与上述同样的逻辑⑥。这与前文所说将西班牙帝国征服美洲中立化地表述为“相遇”与“交换”,并无二致。

然而,这一点并不妨碍科尔赛在文中提出了他最具建设性的方案,将“全球文艺复兴”研究当作“恢复被以前的整体框架抹杀、缺席和挫败的图像认识论以及人工制品传统”,当作“一门致力于恢复或修

---

① Ibid., p.3.

② Ibid., p.2.

③ Kristopher W. Kersey, “The Renaissance, the Revenant: A Hauntology of Art History”, Ibid., p.115.

④ Ibid., p.115.

⑤ Pamela Kyle Crossley, “Early Modern Cosmopolitanism and the Kangxi Emperor,” in Shuyi Kan, ed., *The Reign of the Kangxi Emperor* , Singapore: Asian Civilisations Museum, 2010, pp.11-19. Stephen H. Whiteman, “*Beijing and Beyond: Imperial Landscapes and Early Modern Cosmopolitan Rulership in Qing-Era Eurasia*”, *The Routledge Companion to Global Renaissance*, Edited by Stephen J. Campbell and Stephanie Porras, Routledge: New York and London, p.678.

⑥ Peter C.Perdue, *China Marches West: the Qing Conquest of Central Eurasia*, the Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p.8, p.542.

复的学术类型”,其目的“在于将文艺复兴事业转向针对自身,赋予曾经被遮蔽者以新的生命”①。这就是为什么,科尔赛将“文艺复兴”(Renaissance)与“亡灵复归”(Revenant)联系起来,把“艺术史”学科当作一种“幽灵学”的理由所在。

这意味着,“全球文艺复兴”必然是一项全球性的事业,它需要呈现人类文明共同体存在、纠缠与共生的历史方式;另一方面,它也是一项未竟的事业,有待于全球所有人的参与与完成。

展望:丝绸之路上的跨文化文艺复兴

以上讨论粗略地呈现了西方学界近三十年关于“文艺复兴”研究范式演变的过程,即从民族主义/西方中心主义的范式 A 向全球主义/跨文化主义的范式 B 转型。平心而论,这一转型正在发生和发展过程中,目前并未占据主流。但是,其意义和潜力则不容小觑。对于本文来说,只致力于呈现“西方学界”内部的研究线索,本身即如“西方中心主义”的“文艺复兴”观一样,是片面的,在学术和政治上也是不正确的。但这已超出本文的目的和范围了。当然,作为一项“全球性”的事业,未来的“文艺复兴”研究,无疑应该纳入东西方各种不同的视野,以形成一个交融的视域(Fusion of horizons)。作为人类命运共同体之一员,笔者曾经提出过“丝绸之路上的跨文化文艺复兴”的方法论提案②,算是从中国文化视角出发还原和补足“文艺复兴”题中应有之义的一次抛砖引玉。

因为“文艺复兴”不仅是“西方”的,也是“东方”的,归根结底是“全球”的。

From the Italian Renaissance to the Global Renaissance

——the Shift of the “Renaissance” Artistic Research Paradigm in Western Academia in the Past 30 Years

Li Jun

(*Department of Arts and Design*, *University of Macau*, *Macau*, *China*)

Abstract: With four “Renaissance” reference books as clues, this paper discusses the evolutionary process of the “Renaissance” artistic research paradigm from Western academia in the past three decades, that is, the transformation from nationalist/ Westocentric paradigm A to globalist/trans-culturalist paradigm B. This transformation is in the process of occurrence and development, but it has not taken hold the mainstream at present. However, its significance and potentiality can by no means be underestimated. Just like the “Renaissance” view of “Westocentrism”, focusing only on presenting research clues within the “Western academic community” is one-sided. As a “global” undertaking, the future “Renaissance” research should include various perspectives from the East and the West, so as to form a fusion of horizons. “Transcultural Renaissance on the Silk Road” is an attempt to restore and supplement the proper meaning of the “Renaissance” from the perspective of Chinese culture, or it can be one of the options. For the “Renaissance” is not only “Western”, but also “Eastern”, and in the final analysis, it is “global”.

Key words: Westocentrism; cultural exchange; circulation; global renaissance; trans-cultural Renaissance on the Silk Road

(责任编辑 管 琴)

---

① Kristopher W. Kersey, “The Renaissance, the Revenant: A Hauntology of Art History”, *The Routledge Companion to Global Renaissance*, Edited by Stephen J. Campbell and Stephanie Porras, New York and London: Routledge, p.107.

② 参见李军:《丝绸之路上的跨文化文艺复兴:安布罗乔·洛伦采蒂〈好政府的寓言〉与楼璹〈耕织图〉再研究》,香港浸会大学《饶宗颐国学院院刊》2017 年第 4 期,第 213—290 页;李军总策划:《在最遥远的地方寻找故乡——13—16 世纪中国与意大利的跨文化交流》,北京:商务印书馆 2018 年版;李军总策划:《无问西东:从丝绸之路到文艺复兴》,北京:北京时代华文出版社 2018 年版;李军:《〈耕织图〉与世界——丝绸之路上的文艺复兴》,济南:山东美术出版社 2025 年版。